

1537 MBc  
11



**PROLEGOMENA  
SCÉNOGRAFICKÉ  
ENCYKLOPEDIÉ**

**ČÁST 11**

Hugo Široký:  
Nárys psychologie divadla  
a psychodramatu

Osnova dramatu, příběh či mýtus hrdiny, je současně dramatem našich vnitřních sil. Rezonuje-li v některých situacích hrdina s naším já, rezonují jiné postavy (přátelé i nepřátelé) s jinými oblastmi naší osobnosti; "já" nijak nevyčerpává vnitřní prostor naší duše, podobně jako "hrdina" nevyčerpává prostor dramatu. Dramatický efekt konfliktu vyzní jen tehdy, je-li vyjádřením našeho potenciálního konfliktu, který by se za určitých okolností mohl - v nějaké podobě - odehrávat v nás. Zde spočívá síla bílé i černé magie divadla.

Drama, které tak mocně zasahuje do našeho vědomí i nevědomí, představuje tedy psychologickou sílu, která může orientovat i desorientovat, vést k progresu i regresu. Obtíž vězí v tom, že nelze vypracovat nějakou obecnou normu prospěšných a škodlivých dramát se sázebníkem přípustných hodnot a s návodem k upotřebení pro kritiky, event. cenzory. Účinek dramatu totiž závisí především na vnitřním statutu osobnosti toho určitého diváka, kterou mohou dramatické zážitky osvobodovat i srážet, které mohou napomáhat k integraci vnitřních sil i k rozpoutání chaosu přesahujícího její síly a vedoucího k rozštěpení. Situace je komplikována ještě i tím, že někdy i "šokující" zážitek může mobilizovat zdravé síly.

Ani v životě, ani v divadle se nám nikdy nepodaří postavit skleník, který by chránil před rizikem. Nebylo by to ani žádoucí. Jistá míra rizika je nutná k jakémukoliv růstu. Obecně se dá jen říci, že evokace temných a rozkladných prvků bez katharse je nebezpečná nezralým osobnostem. Každá jednotná móda filmových pláten, televizních obrazovek a divadelních podíí však hrozí zcela zaručeně jednostrannou deformací publika. Člověk má mít možnost výběru; výběru pro různé rozpoležení, zaměření i pro různé vývoje stupně. Chránit "zvenčí" je třeba pouze děti a nezralou mládež.

Drama tedy není jen zprostředkováním něčeho "mimo nás". Toto "mimo nás" (a to neplatí jen o divadle) se může setkat s naší plnou účastí jen díky tomu, že je současně dramatem "něčeho v nás". Že je externalizovaným potenciálním konfliktem, krizí a katharsí naší duše. Můžeme se dokonce odvážit tvrzení, že drama chápeme (tj. pojímáme do sebe), že je spoluprožíváme jen natolik, nakolik oslovuje protiklady, perspektivy, možnosti naší vlastní duše.

#### 4. Psychodrama

Herec dává do služeb dramatu své tělo a jeho výrazové možnosti. Jednání "jakoby" tvoří přechod mezi možností a fyzickým uskutečněním, mezi nezávaznou hrou představ a zavazujícím činem. Není divu, že dramatická aktivita obohatila psychologické metody. To, že psychodrama pro-

niklo do našeho povědomí jako léčebná psychologická metoda, nesmí nás mýlit v docenění poznatků takto získaných, jako by snad platily jen pro odborníky v psychiatrických metodách a psychologických sanatoriích. Tzv. psychotherapeutická situace, umožňující psychologickou pomoc člověku, je pouhým vyhraněným případem mezilidských vztahů, na kterém jsou zjistitelné výrazné rysy, které mají všeobecnou platnost pro poznání duševního života člověka.

Psychodrama se zrodilo z hledání nové formy dramatického vyjádření, jehož původní záměr nebyl psychotherapeutický. Psychodramatu předcházela snaha o přiblížení divadla životu cestou improvizace a intenzivnějšího začlenění publika do dramatického procesu. V roce 1921 zakládá J. L. Moreno nedaleko Vídeňské opery "Stegreifstheater", improvizací divadlo, které chce prosadit na jeviště aktualitu s možností aktivace publika. V té době je Moreno devětaadvacetiletým lékařem, který už má za sebou jisté umělecké i sociálně psychologické zkušenosti. Už v roce 1910 se pokoušel o jakési improvizované dramatizace se skupinami dětí. V roce 1914 zavádí diskusní terapeutické skupiny (dávali se to tak nazvat) pro zaměstnankyně v oboru prostituce. Poslední dvě léta před promoci zabývá se sociálně psychologickou problematikou mezi uprchlíky v mitterndorfském táboře.

V letech 1918 - 1919 stává se redaktorem časopisu "Der neue Daimon", se kterým spolupracovali také Franz Kafka, Max Scheler, Martin Buber, Francis James, Jakob Wassermann a další. Moreno sám je básníkem a na svých literárně poetických pracích si dodnes nesmírně zakládá; snad dokonce stejně jako na vysokých honorářích.

Ať už teoretický význam někdejších Morenoových hrátek s dětmi, besedování s nevěstkami a zájmu o osudy různonárodní směsi uprchlíků byl jakýkoliv, zůstává faktem, že v době "Stegreifstheateru" byl Moreno vyzbrojen bystrým psychologickým smyslem. Pozorování hlubokého účinku dramatizace aktuálních problémů, naléhavost, s níž do improvizace pronikaly privátní problémy účastněných, jakož i vliv takto vytvořených dramatických zkušeností na postoje herců i mimo divadlo, vedly k využití divadelních prvků pro pomoc lidem trpícím konflikty, jedincům v duševní krizi a posléze v psychotherapii neuróz i duševních nemocí. Popularitě metody pak mohlo i výstižné, nebo spíše poutavé a při tom stručné pojmenování: psycho - drama.

O využití dramatických prvků v psychotherapii se z jiné strany pokusil i maďarský psychoanalytik Sandor Ferenczi, který hledal cestu k prohloubení kontaktu mezi pacientem a psychoanalytikem, aby tak zkrátil namnoze neúnosnou délku psychoanalytického ošetření. V současné době

stojí šestasedmdesátiletý Jakob Löwy Moreno nejen v čele newyorského psychodramatického institutu, ale i ve vedení mezinárodní organizace psychodramatiků a sociometriků, která pořádá světové kongresy.

Psychodrama je divadlo uzpůsobené k psychologickým účelům. Na rozdíl od tradičního divadla není jeho posláním tvoření umělecké skutečnosti. Je podřízeno cílům dramaticky utvářených podmínek průzkumu sociálně psychologických jevů (diagnostika), nebo je pomůckou ovlivnění duševního stavu při léčbě, výchově či "práci na sobě samém".

Psychodrama tak využívá především změn v osobnosti (herce i diváka), které jsou navozovány hraním rolí. Aplikace hereckého principu, vědomého převzetí způsobu výrazu "jako by", se má stát nástrojem sebepoznání a sebeutváření. Zapojení mimicko-gestické dimenze do sdílení překlenuje propast mezi pouhým mluveným slovem a činem, přináší nový nástroj kompromisem mezi imaginací a reálným jednáním.

Při psychodramatu mizí bariéra mezi jevištěm a hledištěm, mezi hercem a divákem. Každý účastník psychodramatické skupiny je potenciálním hercem. "Instituci" divadla svým způsobem zastupuje psychodramatický team, resp. psychodramatik. Ani sféra působnosti psychodramatického teamu není nepřekročitelná. Také její dílčí funkce mohou přebírat členové psychodramatické skupiny.

K psychodramatu schází se tedy skupina, která se z nějakých důvodů potřebuje podrobit psychodramatickému působení (ať už z důvodů léčebných, cvičných, výchovných, poradenských), a skupina odborníků. Optimální počet členů skupiny kolísá mezi 8 - 12. V praxi bývají používány také varianty, při kterých se několikačlenný psychodramatický team zabývá jedním pacientem, a naopak varianta, kdy jeden psychodramatik pracuje s celou skupinou.

#### Dílčí funkce psychodramatické skupiny

Odborník užívající metody psychodramatu musí mít psychologické vzdělání, především v problematice osobnosti a psychologie malých skupin, v poznacích analyticky či hlubinně orientované psychologie a v základech teorie divadla. K tomu přistupují znalosti odvětví, ve kterém je psychodramatu užíváno (psychiatrie, poradenství, školství či příslušný závod). Znalost techniky psychodramatu se předpokládá.

Psychodrama má účastníky dovést k poznání nových aspektů a neuvědoměných možností jako předpokladu nové orientace a rozhodování cestou dramatické analýzy. Tato "dramatická analýza" kalkuluje přímo s konkrétním individuem či skupinou a odpovídá na aktuální tvary jeho či je-

jich problémů. Psychodramatikové-odborníci jsou kvalifikovaným nástrojem tohoto cíle.

Ředitel, jehož funkce se blíží postavení režiséra, koordinuje činnost skupiny k tomuto cíli. Napomáhá konfrontaci zájmových sfér jednotlivých členů, uvádí a přerušuje hru, nabízí role, vyzývá k opakování, obměnám a opravám. Ve funkci analytika může také podávat výklad, vysvětlovat a komentovat (i když samozřejmě tato práva má kterýkoliv člen skupiny).

Jako protagonistu či centrálního herce označujeme toho, na jehož problematiku je v daném čase skupina soustředěna.

Spoluherci umožňují protagonistovi realizovat adresnou hru; přebírají např. role reálných osob jeho prostředí. Aby mohl přehrát své rodinné konflikty, potřebuje obsadit úlohy matky, manželky, otce či dětí. Spoluherce si protagonista volí ze skupiny, zpravidla tak, aby vyhovovali možnosti přenést na ně v jevištní rovině afektivní vztah, který má k reálné osobě; tak pro úlohu otce se např. bude nejlépe hodit starší člen skupiny, k němuž pociťuje respekt či "protest proti autoritě". Volba spoluhrače ovšem prozrazuje i různé "postranní motivy"; může být zkreslena ostychem, zábrany, nebo zase překypující sympatií. To vše má psychodramatik rozpoznat a vhodnou formou učinit předmětem analýzy. Záleží také na tom, co si protagonista slibuje od hereckých schopností a lidského pochopení partnera. Cenné poznatky lze získat z pozorování, koho a v jakých rolích zpravidla volí a kým etc. je volen zase on sám.

Zvláštní úlohu má funkce tzv. alter ego. Je velmi náročná. "Alter ego" - "druhé já" - je jakýmsi pokusem o jevištní personifikaci vnitřního hlasu, některé z dílčích podob či "niterných osobností" protagonisty. Je tedy pokusem o externalizaci duševních sil osobnosti v doslovném znění. Může převzít roli "nadjá", může vyjadřovat hlas "ono" či skrývanou tvář "já". Alter ego zkusmo odhaluje a vyslovuje možné myšlenkové kontexty, které v dramatické akci protagonisty zůstávají nevysloveny nebo dokonce neuvědoměny. Může překvapit vyvoláním rezonance, "demaskováním", nebo provokovat kontrastem. Alter ego je cenným podněcovatelem růstu upřímnosti k sobě a schopnosti chápat jiné. Volba úlohy "alter ego" má proto zvláštní smysl.

#### Psychodramatické techniky

Nejběžnější - a často výchozí metoda psychodramatu (dále zkracuji PDM) je prosté sebezobrazení. Pacient hraje sám sebe v nějaké situaci: např. opakuje své chování z nedávné doby, kdy byl předvolán k představenému, který mu vytkl závady v práci. Sebezobrazení může mít rozmanité variace: může mírnit i nadsazovat o-

dezvu, znázornit, co si protagonistista přál říci, ale neřekl, co měl udělat a neudělal, nebo naopak. Snad nejzávažnější je technika výměny rolí.

Životní úlohu protagonisty přebírá některý člen skupiny, kdežto on sám vystupuje v úloze svého protějšku. Životnost takové výměny rolí vzrůstá, jestliže jsou k PDM přizváni rodinní příslušníci, nebo osoby, o něž v daném případě jde. Výměna rolí nutí ke vžití se do úlohy jiných lidí, může mít význam pro tříbení mravního citu<sup>34/</sup>, mobilizuje přímým oslovením naše "vnitřní role", odpovídající těm, které nás obklopují. Vezměme jednoduchou situaci, v níž jde o oboustrannou výměnu rolí: manžel přebírá roli své manželky, ona zase roli svého manžela a takto znovu přehrávají svůj spor. Každý z nich doplňuje ze svého hlediska akci protějšku, kterou konkordantní obsazení modifikovalo ve svůj prospěch. Současně je však každý z nich nucen k vzhledu do kontextů "z hlediska toho druhého". Pozorovali jsme opakovaně - jakkoliv se to zdá zvláštní - že teprve v těchto podmínkách PDM byli manželé schopni otevřeně jednat o svých problémech a nakonec je klidně řešit. Výměnou rolí dají se objevit nové možnosti vzhledu a objektivace.

Přeobsazení či alternace dává možnosti i tehdy, když nejde o vzájemnou výměnu, ale když roli dotyčného převezme jiný člen skupiny, nebo když je přeobsazena celá scéna a původní protagonista je v roli diváka.

Zpravidla je znázorňován typ či základní schéma situace; nejde tedy o "věrnou imitaci". I takový přibližný, aproximativní ráz hry poskytuje více než dost opěrných bodů pro rezonanci a dostatek osobních apelů. Je konec konců známo, že afektivně nabitý problém vede zcela běžně ke zvýšené vztahovačnosti. Člověk prožívající křivdu mívá sklon ztotožňovat se s jinými ukřivděnými, "uraženými a poníženými", i když jde třeba o situace od základu jiné, než je právě ta jeho.

Ve společenském měřítku rozhoduje tato okolnost také o úspěchu a neúspěchu divadelního repertoáru. Diváci jsou zaujati hrami, které odpovídají na živé společenské problémy. Nebo alespoň takovými hrami, které nebrání příslušným projekcím (co vše dokázal najít divák protestující proti politickému útlaku i ve zcela nevinných pasážích hry).

Ve skupině spojené podobnou problematikou stávají se existenciální dimenzí účastníků blízké nejen vlastní záležitosti, ale i záležitosti všech ostatních; krizová izolace je rozbita. Člověk poznává, že není sám, nachází sebe v druhých a druhé v sobě.

Reprizování či opakování jedné a téže scény je třeba citlivě přizpůsobovat záměru. Při repetičích dá se často pozorovat otupení původně naléhavého napětí či nepříjemného afektu. Častěji však jde o propracování pouze jednoho a téhož rámce, kdy pronikáme stále přesněji k původní, skutečné předloze, nebo naopak postupujeme od reálného vzoru k nácviku žádoucnějších postojů (mnohdy je třeba postupovat krok za krokem).

Neobyčejnou obezřelost vyžaduje manipulace s nadsázkami ve smyslu podtržení tragického či komického. Dramatická nadsázka uvolňuje utlumené postoje a nabízí pozornosti zorné úhly, které jinak zanikají, nebo které v důsledku "oslepení komplexem" není náš klient schopen rozpoznat. Pracuje-li s humornou stránkou věci citlivá ruka, která neuráží, působí na schopnost sebedistance a nadhledu, až po katharsi smíchem.

Funkce alter ego je rovněž schopna řady variací. Protagonista se může sám pokusit v monologu o verbalizaci některé úrovně svého vnitřního komentáře. Alter ego může být rovněž zachyceno v simultánní souhře několika svých podob. Působivé bývá obsazení alter ego ve dvou antagonistických postavách, které spolu diskutují (ego, já a ono, či nadjá a ono, viz vox diaboli et vox dei). Alter ego zpravidla umísťujeme za zády protagonisty, ale jsou možné i jiné konstelace. Je zajímavé, že uvedení alter ego bývá zpravidla ihned správně pochopeno i neobeznalým a neinstruovaným protagonistou; jde zřejmě o důsledek toho, že podobnou situaci člověk cítí jako vnitřně blízkou.

S redukcí verbálního sdělování a s možností relativně samostatného mimicko-gestického projevu pracuje psychopantomima.

Vizuální symbol a psané slovo umožnily dalekosáhlé odtržení sdělovaných významů od svého fyzického původce. Gestika, mimika a také hlasová modulace, intonace ("mimika hlasu") zůstávají však trvalým průvodcem bezprostředního lidského setkání, mezilidské situace "hic et nunc", zde a nyní, a nijak nepozbyly své výrazové působivosti. Čím více nese gestika, mimika obličej i hlasu (dále zkracují MGH) pečeti původního afektivního hnutí či přirozené pohybové akce, tím je citově útočnější, sugestivnější a srozumitelnější, na rozdíl od konvenčních (smluvených) znamení. Bezděčné vyzařování vnitřního rozpoložení i v jinak účelových pohybech (chůze<sup>35/</sup>) bývá okolím spolehlivě rozpoznáváno jako výraz nálady, zaměření (přechodné a epizodické znaky) nebo dokonce jako povahové znaky (trvalé, osobitě utváření pohybů). Studium psychologie výrazů tvoří základy jakékoliv herecké průpravy. Zevním napodobením postojů, gest,

držení těla lze dokonce navodit příznivou půdou pro odpovídající pocity. Funkce MGH pro příslušné rozpoložení mysli využívá ritus. V naší kulturně-náboženské sféře je to např. pokleknutí při modlitbě, sepětí rukou, sklonění hlavy při pozdvihování svátosti oltářní, bití se v hrud ("sídlo citů"), křižování se (identifikace s Ukřižovaným) atd. Také v pravidlech společenského chování nacházíme doklady o konvencionalizovaných gestech, která mají původně symbolicko-psychologický význam (podání a stisk ruky = sblížení a solidarita; úklon = výraz odzbrojení, úcty; vulgarizace vytváří zase příslušné protipohyby: brknutí do střechy klobouku místo smeknutí, drtivý stisk ruky apod.). Vzpomeňme ještě expresivitu hluchoněmých a konečně výrazový tanec<sup>36/</sup> a pantomimu<sup>37/</sup>, pohybující se mezi konvenčními znaky (orientální mimové) a "universálním idiomem". Studium výrazových projevů dětí nám ukazuje přehlíženou funkci MGH při poznání a průzkumu světa. Dítě pohybem nejen vyjadřuje, ale také poznává a zaklíná. Identifikuje se nejenom s živými, nýbrž i s neživými objekty v jejich silových projevech i zvuku. Přebírá role lokomotivy, tanku, děla, motorky, pokouší se prožít jejich účinnost. Dítě ukazuje i pohybové a MGH kořeny pozdějších výrazů, jejichž "organofyziologické" zakotvení nám v pozdějším věku uniká (zápor, přitakání, "pojd' sem!" apod.). Není tedy divu, že v rámci psychodramatu lze někdy i relativně samostatně užít psychopantomimy s úspěchem, a to především tam, kde verbální formy selhávají (u některých psychóz). Psychopantomimy je možno také užít k symbolizaci privátních situací a posunout je tak do obecnější dimenze. Pantomima rovněž přináší požadavek svérázné disciplinovanosti. Posunuje dramatickou aktivitu dále od životní bezprostřednosti psychodramatu; je možno zde navázat na psychogymnastiku, rytmiku, výrazový tanec. Má dar ozvláštňení.

Některí psychodramatikové užívají k sugestivnímu navození atmosféry a k prohloubení emocionální angažovanosti hudby ("psychomelodrama" <sup>32/</sup>).

Dramatická aktivita v psychodramatické skupině se střídá se skupinovou diskusí, scénám předchází rámcová domluva. Psychodramatik se však snaží, aby došlo jen k minimu diskuse, pokud ji nelze převést na divadelní prostředky.

#### Náměty psychodramatických her

Charakter živosti a spontaneity, který je na psychodramatu tak cenný, nejlépe zachovává improvizace, vycházející jen z nejnajtnějších plánovaných předpokladů. Psychodrama se může ovšem hrát i podle předem připraveného scénáře. Mezi oběma póly lze najít smíšené formy. Psycho-

dramatický repertoár určuje problematika zúčastněných. Tím je, alespoň teoreticky, dána jeho značná šíře. Zhruba dají se tématické oblasti rozdělit na kategorie osobních vzpomínek, anticipaci budoucnosti, varianty nerealizovaných možností jednání či chování, včetně realizace fantazií, snů apod. Vedle těchto osobních témat může se psychodrama zmocnit projevů kolektivního nevědomí, jako jsou pohádky, pověsti, mýty, nebo se může zabývat sociálně-psychologickými aktualitami nejširšího dosahu (sociodrama).

Psychodrama je postaveno spíše na krátkých "záběrech" či "scénách" než na vytváření velkých celovečerních dramát. Psychodrama se podobá spíše práci na roli, divadelní zkoušce, než "hotovému divadelnímu kusu". Jeden a týž motiv může být obměňován, rozšiřován o další detaily, začleňován do různých kontextů atd.

Někdy postavíme protagonistu před expozici scény, o které se dovídá až v okamžiku, kdy je vtažen do hry. Způsob, jímž se s takovou nenadálou situací vyrovná, je ponechán jeho spontaneitě.

Návaznost scén může vyplývat z volných asociací, i z respektu k tomu, co se protagonistovi osobně vnucuje jako závažné. Jindy se řídíme tendencí doplnit nevyjasněné okolnosti, které vyžadují zobrazení dalších souvislostí. Návaznost může být dále určena i zásahy a požadavky ostatních členů skupiny, kteří obohatí předehranou problematiku svou osobní variantou.

Srovnáváme-li ještě jednou psychodrama s útvary vzniklými v divadelním světě, nacházíme nejužší vztah k tzv. divadlům malých forem nebo ke kabaretu (nedomníváme se, že by kabaret byl něčím divadelně méněcenným). Ján L. Kalina nám tento vztah přibližuje, když říká: "Kabaret... Nemá uzavřený dej v uzavretom komplexu ľudských osudov. Ak má, potom to už nie je kabaret. Divadlo si buduje svoj vlastný svet, kabaret je odrazom jestvujúceho sveta, jeho kultúrnych, sociálnych a politických rozporov. Nevytvára celok, ale časti, a očakáva, že si ich divák zloží do celku. Základom jeho poetiky je princíp montáže jednotlivostí.

Produkt, s ktorým kabaret prichádza na scénu, nie je hotovým dielom. Začína žiť naplno, až keď sa dostane do kontaktu s obecnstvom. Tento styk je taký rozhodujúci, že každému predstaveniu dáva inú tvár. Pripúšťa, ba často si priam žiada improvizáciu, čo je v divadle ustáleného typu nemyslitelné". "Prítom každé kabaretné číslo je malá dráma". <sup>33/</sup>

#### Akční a poznávací prostor psychodramatu

Akčním prostorem rozumíme objektivní prostředí, v němž se psychodrama, event. fyzický (fysis = těleso, tělo) pohyb odehrává. Bude sem

tedy spadat otázka uspořádání jeviště, hlediště atd.

Poznávacím prostorem rozumíme subjektivní rozměr, v němž se pohybuje naše poznání.

Akční prostor podmiňuje, vymezuje jistý přístup ke zkoumané skutečnosti, určuje zorný úhel, otevírá rozhled, který mu odpovídá. K akčnímu prostoru náleží nejen věcné prostředí (např. jeviště), ale i vzájemná konstelace osob, jejichž tělesná schránka zaujímá určité místo, vykonává pohyby v příslušném směru.

Jinou atmosféru, jiný prostor poznání nabízí situace rozhovoru, kde sedí v intimním prostředí dva lidé, proti sobě nebo vedle sebe; jinou situaci konsteluje případ, kdy jeden stojí a druhý sedí, opět jiný "prostor" nabízí situace psychoanalýzy, kdy analyzovaný leží na zádech na pohovce a analytik sedí v křesle za ním. Podmínkou cílevědomého počínání, které zaručuje úspěch, je správné zvážení podmínek akčního prostoru pro žádoucí prostor poznací či psychický. Ocitnou-li se v rozporu, můžeme očekávat rušivé vlivy. Analytický rozhovor nelze vést ve stoje na ulici, pro výměnu vědeckých názorů není vhodná lehátková poloha analýzy, soustředěné rozjímání se nedá umístit do jídelního vozu. Jisté vztahy mezi pozicí člověka a architekturou vytvořily a vystihly staletí uchovávané ceremonie v kostelích, na soudech, a koneckonců také v divadlech.

Základní dělicí (i když někdy jen pomyslná) čára probíhá mezi jevištěm a hledištěm. Tato "demarkační" linie je však (na rozdíl od divadla) otevřená oběma směry. To znamená, že mezi jevištěm a hledištěm je možný pohyb v obou směrech, že však působnost obou je odlišena. Jeviště je zpravidla vyvýšené, případně se skládá z několika stupňů. Je obrazem odstupňování akčních dimenzí: překročením rozhraní stává se člen skupiny hercem a vystupuje na úroveň dramatického vyjádření a prožívání. Vstupuje do světa možností divadla. Psychodramatický prostor nemá zákulisí. Příprava hry se děje před jeho očima, i když nemusí být vždy svědkem domluvy v celém rozsahu. "Zákulisí" se tedy nalézá v hledišti (vzpomeňme zde na některé moderní inscenace). Hlediště je půdou každodenní reality, situace zde a nyní prostředím diskuse, případně racionality. Jeviště je živlem imaginace. Centrum děje je možno odlišit také světelně (osvětlené jeviště nebo hlediště); atmosféře mohou napomáhat barevné reflektory.

Hlediště je uspořádáno koncentricky kolem (nejlépe půlkruhového) jeviště. Účastníci skupiny jsou tak exponováni sobě navzájem a společně pak vzhledem k jevišti. Psychodramatik, event. psychodramatický tým, usedá do kruhu spolu s ostatními. Stávají se tak součástí stej-

ného společenství, což vyjadřuje určitou demokratizaci. Je-li tým vícečlenný, může sedět v bloku vedle sebe, nebo se rozesadit mezi pacienty; může být umístěn laterálně (na konci řady), nebo centrálně. Způsob rozesazení týmu je třeba zvážit s ohledem na záměr direktivního (přímého) nebo nepřímého (indirektivního) vedení skupiny. První varianta nabízí týmu otevřenou, aktivní úlohu, ve druhé variantě ustupuje vůdčí role týmu do pozadí, stává se spíše podněcujícím či pozorujícím a nenápadně kontrolujícím činitelem, zatímco aktivita je ponechána skupině.

Už z toho, co jsme až dosud řekli, vyplývá, že je třeba brát v úvahu i okolnost, zda např. ředitel či režisér udělí své instrukce vsedě, zda povstává a pokročí směrem do středu či k jevišti atd.

Protagonista vchází na jeviště z hlediště a do hlediště se zase vrací. V psychické úrovni to znamená, že se odděluje od solidární skupiny, od bezpečného místa v kolektivu, v rodině, aby se vystavil riziku osamostatnění (pro které si může vzít pomocníky, spoluherce), ale v každém případě se musí postavit před skupinu ("před-stavení"), aby jí na jiné úrovni (pódium) předvedl drama svého života či své duše ("psycho-drama"). Je to zápas o pochopení publika, které je v okamžiku akce pociťováno zprvu jako kritická, z větší části nevědomá, posunující instance, ať už ve tvaru skupinové autority nadřadí, nebo ve tvaru obávaného pudového živlu útočné masy (obava ze zesměšnění, nepochopení, vypískání, zavržení). Počáteční kroky tedy provází tréma, tj. úzkost z odmítnutí, ohrožení vyznávajícího se já. Tím, jak protagonista vrůstá do skupiny, jak mu skupina projevuje svou podporu, kritiku, která nezavrhuje, ale chápe a radí, se tréma zbavuje. Konflikt je osvětlen, vnesen na jeviště a tím, jak se stává majetkem všech, je očištěn (katharse). Vyrovnaní mezi jevištěm a hledištěm, mezi rozumem a citem, mezi vědomím a nevědomím obnovuje rovnováhu sil v duši i v psychodramatické skupině.

#### Psychodrama a divadelní teorie

Byla by chyba, kdybychom očekávali, že psychodrama je schopno vytvořit novou psychologickou teorii nebo myšlenkový směr, jak se někdy domnívá jeho tvůrce J. L. Moreno. Psychodrama je především empirií, která přináší zajímavý psychologický materiál, který teorii vyžaduje. Jako každý svérázný akční prostor však pomáhá poznávat některá fakta v novém světle, resp. zjednává k nim nový přístup. To platí i ve vztahu k teorii divadla. PDM jako zjednodušené divadlo nám přináší sui generis experimentální obměnu dramatického umění, od jehož ustálených forem se sice v mnohém liší, zároveň však některé fe-

omény obnažuje natolik, že nám psychodramatická zkušenost může napomáhat při posuzování některých otázek divadelní psychologie a také při formulování některých jejích problémů.

(Při výkladu metody i teorie psychodramatu sem se úmyslně vyhnul některým typickým moreovským termínům, které při bližším zkoumání rozrazují svůj difusní obsah, jsouce diktovány píše touhou po odlišení než skutečnou užitečností a věcným zdůvodněním).<sup>38/</sup>

#### Příbuzenství psychologie a dramatu - shrnutí a závěry

Moderní psychologie přináší pojmosloví, které ukazuje hlubší příbuznosti mezi teorií divadla a teorií duše. Styčné oblasti nám současně nabízejí úlohu průvodce v labyrintu duševních dějů.

Především byly objeveny cesty klamu a sebeklamu, vedoucí hluboko do psychologie každodenního života: shoda takového přetváření své vlastní podoby i tvářnosti světa s divadlem přivolala na pomoc pojmy životního aranžování, teatrality, inscenace. Odlišnost projevů člověka v komplikovaném mechanismu nároků a rozdělování

funkcí industrializované a přelidněné civilizace byla podnětem k popsání určitých způsobů začlenění jedince do společnosti v termínech rolí. Hlubinná psychologie, inspirovaná psychoanalýzou, objevila vnitřní členitost zdánlivě jednotného celku, jakým se zdála být lidská osobnost. Vnitřní psychické mocnosti já, ono a nadjá, vědomí a nevědomí, štěpící síla komplexu odhalily lidské nitro jako jeviště sil, utkvávajících se v zápase o rozdělení i jednotu. Proti pohledu, hledajícímu příbuznost tohoto grandiózního intrapsychického dění se světem mechaniky a fyzikálních sil, objevila se koncepce, chápající vnitřní proudy duše současně jako sféru blízkou meziosobním vztahům, jednání mezi dílčími osobnostmi, jako blízkou dramatu; příléhavým vyjádřením tohoto způsobu nazírání je personifikace jednotlivých sfér duše, jak se už od nepaměti představovala v pohádkách, snech, mýtech a mystických podobenstvích.

Jistým dovršením této tendence a současně praktickým vyjádřením souručenství teorie divadla a teorie duševního života je metoda psychodramatu, využívající modifikovaného divadla k psychologickým účelům.